

Recension**Free Ensemble Improvisation****Författare:** Harald Stenström,

Avhandling i musikalisk gestaltning, 2009.

Högskolan för scen och musik,

Göteborgs universitet

IMPROVISATION OCH KONSTNÄRLIG FORSKNING

Henrik Frisk

Improvisation är ett i allra högsta grad aktuellt ämne. Flera stora internationella projekt pågår och i Sverige är improvisation ett centralt tema för flera pågående konstnärliga doktorand- och postdocprojekt på musikområdet. Gemensamt för flera av dessa projekt och initiativ är viljan att bättre förstå improvisation som metod för att lösa problem. Dessa problem kan vara strikt musikaliska som 'Hur kan vi bli bättre på att improvisera i grupp?' eller 'Vad är innebörden av virtuositet i fri improvisation?', men intresset för improvisation är inte begränsat till musikområdet. I sin avhandling *Produktion till varje pris: Om planering och improvisation i anläggningsprojekt* diskuterar Marcus Lindahl (2003), lektor i industriell teknik, hur improvisation kan vara en tillgång i samband med planeringen av stora projekt, såsom kraftverksbyggen och liknande. Det internationella projektet *Improvisation, Community and Social Practices*¹ tittar på musikalisk improvisation som modell för socialt arbete och social förändring. Härutöver finner vi två relativt nya böcker som tar ett musikfilosofiskt grepp om improvisation: I *Musical improvisation, Heidegger, and the liturgy* tar organisten Andrew Love (2003) ett interdisciplinärt grepp om musikalisk

improvisation med utgångspunkt i en liturgisk kontext och i en kristen teologi, och i *The Philosophy of Improvisation* diskuterar Gary Peters (2009) improvisation i flera konstarter med utgångspunkt i den kontinentala nittonhundratalsfilosofin.

Totalt sett är dock improvisation ett underrepresenterat ämne, såväl i den musikvetenskapliga som i den mer konstnärligt orienterade litteraturen, och det ännu mindre fältet som specifikt avhandlar gruppimprovisation är, precis som Harald Stenström påpekar i sin avhandling *Free Ensemble Improvisation*, en ung forskningsdisciplin (s. 7). Denna avhandling fyller därför ett hål i improvisationsforskningen bara i kraft av sin existens och i kraft av att den tar ett seriöst grepp om improvisation som fenomen, metod och disciplin. Dess disposition är sådan att formen, enligt författaren, i sig ska spegla en fri improvisation. I denna improvisation är de refererade verken författarens 'medmusiker' och citaten är det som författaren 'hör' att de 'spelar'. Detta hörda sammanfattas, bearbetas och kommenteras, varpå reflektioner presenteras. Syftet med dispositionen är att referenserna tillsammans med reflektionerna ska skapa en musikalisk gestik nära besläktad med hur fri ensembleimprovisation fungerar i praktiken. Det är inte alltid lättläst men metoden ger Stenström möjligheten att navigera genom definitioner hämtade ur ett flertal källor och på ett samlat sätt kommentera dem, ofta genom att koppla dem till sina egna erfarenheter som improvisationsmusiker. Kommentarna ges sällan med specifika referenser till den konstnärliga praktik som utgör grunden för arbetet, utan allt oftast i mer generella termer såsom "I have experienced..." och "there have been times when I have..." (båda på s. 126). Många av de citerade verken återkommer i flera kapitel och de används som en fond gentemot vilken författaren projicerar sin egen modell för ensembleimprovisation. När det fungerar som bäst är detta ett exempel på hur kunskap från en konstnärlig praktik bidrar till att läsarens förståelse för, och insikt i, den litteratur

1. <http://www.improvcommunity.ca/>

som texten kommenterar ökar, men även författarens konstnärliga profil synliggörs med denna metod.

Litteraturlistan inkluderar ett brett spektrum av texter, från mer personligt orienterade konstnärliga credon som den danske improvisationsmusikern Hasse Poulsens (1998) initierade debattinlägg i DMT; *Dette er ny musik*, via akademiska avhandlingar som den mycket läsvärda texten om Lennie Tristano och Ornette Coleman av Jari Perkiömäki (2002), till numera närmast klassiska texter som *Thinking in Jazz* av Paul Berliner (1994). Ur dessa källor lyfter han, med en enveten envishet som faktiskt påminner om en slags improvisation, resonemang och frågeställningar rörande den fria improvisationens identitet. Han positionerar sedan sina egna ställningstaganden med och mot dessa referenser. Tydliga konstnärliga ståndpunkter träder fram i texten som ackompanjeras av de sexton inspelningar av fria gruppimprovisationer som återfinns på två CD-skivor som är vidhäftade avhandlingstexten. Harald Stenström erbjuder sammanfattningsvis en definition av fri gruppimprovisation som riktar fokus mot det oförutbestämda och det tillåtande och där öppenheten i den musikaliska interaktionen är avgörande: gruppimprovisation som en process utan på förhand överenskommen startpunkt eller notbild, i vilken även rollerna i gruppen är ändamål för kontinuerlig omvärdering (s. 171).

Frågan om idiomatisk respektive oidiomatisk improvisation – inte minst relationen mellan idiomatik och fri ensembleimprovisation – ägnas en del uppmärksamhet. I sin mycket betydelsefulla, och på sin tid helt unika bok, *Improvisation: its nature and practice in music* benämnde Derek Bailey (1992) den fria improvisationen som ickeidiomatisk, det vill säga, som en musik som inte är bunden till en idiomatisk identitet: “‘free’ improvisation [...], while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity” (s. xii). På så vis placerade han den fria improvisationen, som han själv var och är en företrädare

för, i opposition till mycket av den mer traditionella jazzimprovisationen, som i mångt och mycket refererar till olika stilistiska idiom (bebop, tradjazz, cool, etc). För idiomatisk improvisation är det viktigt att visa lojalitet till den tradition och till de regler som idiomatiken uppvisar, medan det ickeidiomatiska musicerandet i någon mening endast refererar till sig själv, hävdar Bailey (s. xi).

Till denna diskussion bidrar Stenström med befriande klarsynthet och påpekar hur även uttryck som i efterhand framstår som bundna till den mest rigida idiomatik rimligtvis måste ha uppstått innan detta idiom i sig existerade. Pionjärerna som etablerade det nya paradigmet, till exempel bebop, hade naturligtvis inte det system av regler som de senare själva bidrar till att etablera, och som så småningom skapar idiomet (s. 151). Problemet vi står inför när det gäller att klargöra relationen mellan ett idiom och uttrycket av detsamma, påminner enligt Stenström om det med hönan och ägget; det blir svårt att fastställa vad som kom först. Det är nog ändå rimligt att anta att det stora flertalet av musikaliska idiom härrör ur en praktik snarare än en teori, och att det är förutsättningarna för denna praktik som senare skapar premisserna för den idiomatik som eventuellt uppstår.

När Stenström senare skriver att “for me idioms have never had any importance in free improvisation” (s. 155) blir jag dock nyfiken på att närmare förstå hur relationen mellan den oidiomatiska praktiken och den mångfacetterade traditionen av fri improvisation utvecklar sig.² De idiomatiska element som ändå uppstår i praktiken är enligt författaren biprodukter och uppstår som ett resultat av den musikaliska gestiken, vars betydelse är överordnad. Med andra ord är det aldrig idiomatiska val som styr en musikalisk handling för

2. Såsom Stenström beskriver det är praktiken av den fria improvisationen närmast *a*-idiomatisk snarare än oidiomatisk, eftersom han hävdar att idiomatiken inte har någon betydelse. Oidiomatisk förutsätter ju en idiomatik som man undviker eller bortser ifrån, men här är idiomatiken helt enkelt betydelselös, även om och när den uppstår.

Stenström, utan alltid gestiken i sig själv. Även om det ur gestiken kan uppstå element som påminner om en viss idiomatik är det alltså alltid gestiken som (möjligtvis) skapar idiomatiken, och inte tvärt om.

Frågan som jag ställer mig är, på vilket, eller vilka, sätt improvisationen hade blivit annorlunda om idiomatiken istället hade fått styra. Eller, kanske framförallt, vad skillnaden är (i praktiken) mellan idiomatiska element som uppstår som en konsekvens av en improvisationsmusikers musikaliska gestik och de som uppstår som en följd av oberoende stilistiska och idiomatiska val? Detta är inte en retorisk, eller ens en kritisk fråga, det är ett försök att öppna upp fältet och föra in den konstnärliga praktiken in i samma rum som den kritiskt granskande och reflekterande teorin. Om jag vänder mig till inspelningarna i Appendix A1, och lyssnar på det första spåret på den namnlösa trioupptagning från den 3 april 2009 på CD2, är det svårt för mig som lyssnare att bortse från de starka stilistiska referenser som musiken ger mig. Trettiofyra minuter in i denna gruppimprovisation och fram till slutet är kopplingen till Albert Aylers inspelningar från 1964 för mig väldigt tydliga.³ Jag har definitivt ingen anledning att tvivla på uppriktigheten i Harald Stenströms aidiomatiska förhållningssätt, tvärtom finner jag det i sig intressant, men jag är intresserad av att bättre förstå förhållningssättet, såsom det är beskrivet i texten, i relation till den klingande musiken. Att mer i detalj beskriva hur den musikaliska gestiken formar sig relativt till den idiomatik, eller referens till en idiomatik, som uppstår i denna inspelning hade varit ett sätt att vidga fältet och ytterligare bidra med kunskap specifik för den konstnärliga praktiken.

Ett annat intressant ämne, nära besläktat med idiomatik, som berörs i *Free Ensemble Improvisation*,

3. Just Albert Ayler är ett exempel på en pionjär som skapade en ny stil, ett nytt idiom, i ordets alla bemärkelser. Inte bara var stilen och tekniken okänd och utan förlaga när den kom till, den bildade relativt snabbt skola och fick många trogna efterföljare och utgör idag en levande tradition.

är relationen mellan teknik, i bemärkelsen musikalisk färdighet, och frihet. Samtidigt som tekniken är en förutsättning för frihet är det också för författaren nödvändigt att överskrida tekniken, att gå bortom den: "Technique, and transcending it, are means through which musicians become freer in free improvisation" (s. 144). Att överskrida de tekniska möjligheter eller begränsningar man besitter kan yttra sig på flera sätt, och därmed också få olika konsekvenser i ens konstnärliga praktik. Återigen med en referens till Derek Bailey,⁴ nu dennes distinktion mellan pro-instrumentalister och anti-instrumentalister,⁵ beskriver Harald Stenström sin egen relation till sitt instrument som en kamp. Men denna kamp skiljer sig från den som Baileys anti-instrumentalist utkämpar. Anti-instrumentalistens mål är att övervinna instrumentet och dess begränsningar och uppnå ett tillstånd av total kontroll som gör instrumentet i sig närmast betydelselöst. (Bailey, 1992, s. 100) För Stenström är det dock primärt kampen mot de egna tekniska begränsningarna som är av intresse och instrumentet betraktar han som ett mer eller mindre oföränderligt faktum vars tillkortakommanden han är bunden att leva med (s. 140).

Tekniken och instrumentet kan förstås i termer av ett motstånd. Instrumentet är (för anti-instrumentalisten) i sig ett motstånd och tekniken, både när den är bristfällig och när den är fulländad, är ett motstånd mellan musikern och musiken. I boken *Sound Ideas* beskriver Aden Evens (2005) musikalisk färdighet som musikerns sätt att motstå instrumentets motstånd: "For his part, the musician resists the resistance, which is to say, he employs technique" (s. 161). Detta motstånd varken bör, eller kan, dock överkommas helt och fullt.

4. Att jag har valt att kommentera två avsnitt ur avhandlingen som är nära knutna till Baileys bok är en tillfällighet. Som tidigare nämnts hänvisar Stenström till en rik flora av musiklitteratur.

5. En pro-instrumentalist utvecklat en personlig teknik och utökar och bearbetar sitt instrument på olika sätt för att nå fram till sitt personliga uttryck medan, för en anti-instrumentalist kommer instrumentet mellan musikern och musiken som ett hinder som måste överskridas. (Bailey, 1992, s. 100)

Det är en nödvändig aspekt av musicerandet och musiken är inte resultatet av musikerns seger över instrumentets motstånd utan snarare av den dynamik som uppstår mellan dem. Vad beträffar det fysiska motståndet spelar det en uppenbart stor roll i samband med alla akustiska instrument, vare sig det är strängar som sätts i vibration, luft som ska pressas genom munstycken, eller membran som skall bringas i svängning. Skulle motståndet elimineras skulle det bli omöjligt att spela; motståndet är själva förutsättningen för spelandet.

Men vad är det som händer när man som musiker får känslans av att man överskrider sin egen teknik, när karaktären på det motstånd som instrumentet erbjuder plötsligt blir en annan än vad man är van vid? För Harald rymmer detta tillstånd en andlig, eller själslig ("spiritual", s. 144), dimension och är i sig ett tecken på en lyckad gruppimprovisation. Men bortsett från att det blir en generellt sett lyckad improvisation, vad kännetecknar ett musicerande som präglas av denna speciella form för virtuositet? Går det att öva sig på att oftare nå detta tillstånd? Virtuositet har ju periodvis använts som musikaliskt skällsord, som ett tecken på avsaknad av uttrycksfull innerlighet. Vad är det som skiljer 'dålig' virtuositet från 'god' och hur undviker man att hänfalla till 'dålig' virtuositet?

Det finns naturligtvis inga enkla svar på dessa problem men de är exempel på frågeställningar som kan angripas genom en konstnärlig praktik. Eventuella svar som utvinns på detta sätt är sannolikt inte generaliserbara, men det betyder inte att de är ointressanta utanför det fält där de utvunnits. Tvärtom är jag övertygad om att många angränsande områden kan visa sig ha stor nytta av ett dylikt forskningsarbete. Att till exempel bättre förstå hur dynamiken mellan kunskap och intuition fungerar i musikalisk improvisation, även i det specifika fallet, bör rimligtvis vara av stort intresse för flera olika discipliner såsom organisationsteori, systemteori, sociologi, pedagogik, med flera. Om man skulle lyckas att modellera ens en bråkdel av den enastående

organisatoriska dynamik som improviserande musiker uppvisar i en fri gruppimprovisation likt dem som är en del av Stenströms avhandling är jag säker på att man skulle ha möjlighet att exempelvis bygga betydligt mer intelligenta datorprogram än de vi konstruerar idag.

I avhandlingens inledning (kapitel 2) citerar Harald Stenström konstkritikern Gunilla Grahn-Hinnfors som poängterar vikten av att konstnärlig forskning skiljer sig från det "som enbart kallas konst" (s. 6); konstnärlig forskning måste enligt henne alltså även innehålla något annat än själva objektet för forskningen. Detta framstår som ett rimligt krav. Att bättre förstå och beskriva dynamiken mellan detta 'andra', detta mervärde, och den konstnärliga produktionen är dock inte lätt och detta är onekligen en av den konstnärliga forskningens verkliga utmaningar. Genom att kritiskt granska och diskutera litteratur eller annat konstnärligt arbete med utgångspunkt i, och genom, sin egen konstnärliga praktik kan detta mervärde produceras på ett sätt som gör att det konstnärliga arbetet i sig också kommer att särskilja sig från annan, ej forskningsbaserad konst. För i den processen är det lika troligt att nya aspekter av den teori eller praktik man granskar framträder, som att man varseblir nya sidor av sin egen praktik, och att den konstnärliga produkten – i den mån den existerar som produkt – också den genomgår en förändring. Att nå fram till detta tillstånd, där teori och praktik sammansmälter och producerar det mervärde som Grahn-Hinnfors (i min tolkning) efterfrågar, utan att vare sig den ena eller den andra aspekten blir lidande, är på inget sätt lättvindigt gjort.

I improvisation, och andra realtidsbundna konstformer, kan dessutom dokumentationen och representationen av det konstnärliga arbetet vara svår att åstadkomma på ett sätt som inte reducerar det konstnärliga arbetet. Även om till exempel en transkription är ett effektivt sätt att visa på en specifik musikalisk gest, är den en dålig representation av den konstnärliga processen som gav upphov till det som transkriberats. Hybridfor-

mer och kombinationer av representationer är i min erfarenhet att föredra, men fältet är fortfarande öppet. Om improvisationsforskning, som tidigare nämnts, är en ung disciplin, så är den institutionaliserade konstnärliga forskningen ännu yngre och Harald Stenströms avhandling är del i en förhoppningsvis lång serie konstnärliga doktorsavhandlingar som utforskar improvisationens väsen med utgångspunkt i en aktiv konstnärlig praktik. Först när denna serie når kritisk massa kommer vi bättre kunna förstå vad förutsättningarna för dessa dokumentations- och representationsmodeller bör vara. Tills dess, och även därefter, har vi lyckligtvis möjligheten att improvisera.

References

- Derek Bailey. *Improvisation: its nature and practice in music*. Da Capo Press, Inc., Cambridge, 2 edition, 1992.
- Paul F. Berliner. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press, 1994.
- Aden Evens. *Sound Ideas : Music, Machines, and Experience*, volume 27 of *Theory out of bounds*. University of Minnesota Press, 2005.
- Markus Lindahl. *Produktion till varje pris: Om planering och improvisation i anläggningsprojekt*. PhD thesis, Stockholm University, 2003. Published by Arvinius (ISBN:9789197441384).
- Andrew C. Love. *Musical improvisation, Heidegger, and the liturgy: a journey to the heart of hope*. Edwin Mellen Press, 2003.
- Jari Perkiömäki. *Lennie and Ornette: Searching for freedom in improvisation*. PhD thesis, Helsingfors: Sibelius Academy, 2002.
- Gary Peters. *The Philosophy of Improvisation*. University Of Chicago Press, 2009.